

EXPERIÊNCIA CÊNICA NARRATIVA: performance, teatro e contação de história na escola

SCENIC NARRATIVE EXPERIENCE: performance, theater and storytelling at school

Flávia Janiaski

flajaniaski@hotmail.com

Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD

Resumo

O presente artigo tem como objetivo discutir o teatro, a performance e a contação de história na educação infantil a partir do espaço como organizador de uma experiência estética. Gaston Bachelard foi a inspiração para pensar o espaço e observá-lo de forma onírica, o que levou a construção de uma obra artística - a partir da hibridação das linguagens artísticas - denominada “experiência cênica narrativa” para apresentar o teatro à Educação Infantil. Durante as apresentações, as crianças passaram por uma experiência perceptiva e estética utilizando seus corpos através do espaço. Ao atuarem enquanto *performers*, flertaram com o teatro por meio da contação de história; experimentaram de forma lúdica o transitar entre um espaço real e um espaço de ficção; e manipularam objetos cotidianos transformando-os em objetos cênicos durante o jogo com os atores/contadores.

Palavras-chave: Espaço, performance, contação de história.

Abstract

This article aims to discuss theater, performance and storytelling in early childhood education from space as an organizer of an aesthetic experience. Gaston Bachelard was the inspiration for thinking about space and observing it in a dreamlike way, which led to the construction of an artistic work - from the hybridization of artistic languages - called “narrative scenic experience” to present theater to Early Childhood Education. During the presentations, the children went through a perceptual and aesthetic experience using their bodies through space. When acting as performers, they flirted with the theater through storytelling; they experienced in a playful way the transition between a real space and a space of fiction; and manipulated everyday objects, transforming them into scenic objects during the game with the actors / accountants.

Keywords: Space, performance, storytelling.

É possível definir na atualidade o que é *performance*, teatro e contação de história? Na pós-modernidade, as linhas entre as artes estão “borradas” e existe uma mistura e apropriação de uma forma artística por outras. As fronteiras entre as distintas manifestações artísticas – dança, teatro, música, *performance*, artes visuais, contação de histórias, cinema etc. – estão sendo

redesenhas, redefinidas, construídas e destruídas a todo momento, e o limiar entre uma arte e outra se encontra, por vezes, indefinido e cruzando estas fronteiras. Especialmente na atual crise pandêmica que estamos atravessando, o que impera é a necessidade de se fazer arte e isso acaba, na maioria das vezes, na experimentação, que tem o potencial de conduzir o artista ou a obra artística a vários caminhos.

Diante desta diversidade e hibridação qual seria então a função do teatro na contemporaneidade: Estética? Catártica? Questionadora? Social? Política? Transformadora? De expressão artística? Entretenimento? Acredito que o teatro, desde sua criação até hoje, teve e continua tendo múltiplas funções, mas em sua base a ideia de celebração, ritual e o ato de contar uma história, permanecem. Foi pensando nestas múltiplas funções do teatro que nasceu um processo – que resultou em um produto – que denominei *experiência cênica narrativa*.

A experiência cênica Narrativa foi um produto que nasceu durante minha pesquisa de Doutorado e teve as crianças como sujeitos criadores da pesquisa através da prática artística realizada com elas. Tendo a peça *A Tempestade* de William Shakespeare como pretexto para trabalhar a contação de história inserida no universo do teatro e no contexto da contemporaneidade, foi pensando o espaço como uma experiência, através de uma ambientação cênica e sonora. Em minha pesquisa busquei apontar os aspectos da teatralidade e da performatividade que permeiam o fazer de quem conta histórias, além de apresentar o teatro às crianças pequenas. Este produto artístico foi apresentado em cinco Centros de Educação Infantil Municipais na cidade de Dourados/MS no ano de 2018 como forma de apresentação de trabalho artístico e como fonte de experimentação e apreciação.

A referida obra artística nasceu a partir de experimentações híbridas entre teatro, performance e contação de história. Teve por objetivo transformar - ainda que momentaneamente - o uso do espaço escolar, cunhando outras maneiras de alunos e professores se relacionarem com a sala de aula através de uma experiência artística. Denominei o resultado prático da pesquisa de experiência cênica narrativa porque não foi teatro, contação de histórias ou performance, mas algo que (como estas três formas de arte) transitou entre as diversas formas do fazer artístico.

Realizar um trabalho teatral e/ou performático na escola é instaurar um tempo compartilhado entre criança, escola e performance que rompe com o tempo/espaço presente e

institui um outro simbólico. Mas do que um ambiente físico (um prédio de concreto), a escola é um espaço cheio de afetividades, significados e metáforas devido aos sujeitos que a frequentam a as experiências e envolvimento que estes sujeitos criam com este espaço. Ao passarmos tempo em um espaço, começamos a personaliza-lo, a torna-lo pessoal, pois a relação entre Espaço e Sujeito é permanentemente criada e recriada. Um espaço é sempre ressignificado pelos sujeitos que o compõem e, ocupar com teatro um espaço – que em princípio - é destinado ao ensino, é gerar novos significados e sentidos para este espaço, pois “[...] ocupar um espaço não é só estar nele, mas sim dotá-lo de uma nova potência simbólica e material” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 20).

As salas de aulas nas escolas são modificadas diariamente pelos sujeitos que a frequentam, alunos, professores e funcionários completam brechas e fragmentos, tanto espaciais quanto sociais desta instituição, dando significados e sentidos próprios, deixando sua marca física, simbólica e metafórica em cada espaço do prédio escolar, formando a instituição social “escola”.

Por outro lado, da mesma forma que compomos um espaço, somos constituídos por ele (BACHELARD, 1993), nós nos projetamos em cada interação com o espaço ao nosso redor e o próprio ato da criação dos objetos que preenchem este espaço é resultado do nosso processo de construção de identidade, porque é no espaço que conseguimos enxergar o tempo.

Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço. (BACHELARD, 1993, p. 28)

Ainda, segundo o autor, enquanto seres humanos temos a necessidade de nos sentirmos imortais, e para tentar superar este medo da morte sentimos que é preciso marcar o espaço de alguma maneira. Nós vamos construindo nossas vidas todos os dias através do espaço na esperança de que alguma coisa possa perdurar, que alguma parte de nós seja imortal. É também através do espaço que construímos nossas memórias, mesmo que depois nós mesmos as distorçamos: “o passado não é estável; não retorna à memória nem com os mesmos traços nem com a mesma luz”. (BACHELARD, 1993, p. 49)

Apoiada nesta percepção do espaço, é que ao iniciar a construção da experiência cênica narrativa, meu objetivo foi buscar uma experiência perceptiva utilizando os corpos dos

atores/contadores e das crianças através do espaço. Bachelard (1993) acredita que marcamos o tempo através dos lugares, pois somos seres espaciais e temporais, temos consciência do fato de que nascemos e morremos, ou seja, somos finitos. Desta forma, fazemos história e sofremos os efeitos da história. O mundo existe antes das nossas análises e reflexões, tudo que conhecemos do mundo sabemos através da nossa própria vivência e o espaço é um lugar praticado pelas ações e relatos.

Mas quais ações e relatos podemos usar para transformar a sala de aula em um espaço artístico, estético? Na poética da cena contemporânea não existe uma fronteira entre as diferentes formas de arte, tão pouco é possível definir - em conceitos fechados, ou em caixas – o que é performance, teatro ou contação de história. Estas três formas de arte possuem uma linguagem híbrida, que agrega elementos de outras linguagens e estão alinhadas com a ideia de *performatividade* e teatralidade.

O que diferencia o teatro da contação de história e da performance? O ator *versus* o narrador *versus* o performer, em que o ator seria aquele que “incorpora” uma personagem, o narrador aquele que nos conta sobre uma personagem, e o performer seria a “própria personagem”? Se pensarmos que os contadores/narradores trazem junto às histórias suas trajetórias e experiências, ou seja, eles também *performam* ao encenarem uma narrativa, o contador/narrador se aproxima do conceito de performer de Patrice Pavis:

O performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa uma personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro. (PAVIS, 1999, p. 284)

Mas assim como o ator, o contador/narrador também se utiliza da teatralidade para transmitir algo a quem os assiste, valendo-se da palavra, do texto, do corpo, da voz e dos signos no momento presente do ato de narrar; a ação de contar em si é uma *performance*. Podemos pensar aqui em uma perspectiva discursiva da teatralidade e da *performance* enquanto acontecimento artístico.

Não existe uma forma de drama em que o lugar da intervenção épica não esteja presente em algum grau, Chantal Herbert e Irene Perelli-Contos desenvolvem pesquisa sobre o fenômeno da hibridação na cenografia contemporânea e argumentam que:

O gesto de contar pertence aos fundamentos de toda cultura. E o teatro, quando ainda não representava a forma narrativa, tal qual expõe atualmente, sempre conteve, implícita ou explicitamente, uma parte de narração. Ainda que, do ponto de vista genérico ou poético tradicional, quase se tenha feito dele uma narração que se ignora, confinando-o em uma forma discursiva ou em um dispositivo de enunciação de demonstração particular, articulado essencialmente em torno da noção de ação dramática”. (HEBERT; PERELLI-CONTOS, 2008, p. 95 e 96)

A narração é própria do teatro e a figura do narrador aparece no teatro desde o teatro grego – através da figura do coro, que exerce a função de narrar algo ao público – assim como também está presente no teatro de sombras, entre outras formas do fazer teatral: das tragédias clássicas a Heiner Muller, passando pela *commedia dell’arte*, os dramas românticos e realistas, o teatro épico de Brecht e claro na dramaturgia shakespeariana.

Mesmo quando pegamos o texto como base, importantes autores, como Patrice Pavis que argumenta: “A fronteira entre narrativa e ação dramática é, por vezes, difícil de ser traçada, pois a enunciação do narrador permanece ligada à cena, de modo que uma narrativa é sempre mais ou menos ‘dramatizada’”. (PAVIS, 1999, p. 258) Ou ainda Hebert e Perelli-Contos:

O teatro passou da escrita e representação de histórias lineares (com início, meio e fim) e fechadas e, deste fato, inteligíveis, à escrita (tanto dramática quanto cênica) de histórias complexas, abrindo-se aos jogos da narração, à explosão espaço-temporal à multiplicidade e ao aprisionamento de relatos. [...] a estrutura dramática clássica acabou por se contaminar com os jogos da narrativa, que viriam contribuir a reforçar a renovação do dispositivo dramático tradicional”. (HEBERT; PERELLI-CONTOS, 2008, p. 99-100)

Outros elementos que alguns autores usam para diferenciar, ou categorizar estas linguagens artísticas são: cenários, discurso cênico, texto *versus* história, a quarta parede, etc.; No entanto, as diferenças estão baseadas apenas em um modelo específico de teatro, que não abrange as distintas e variadas formas do fazer teatral ou de contar uma história ao longo dos tempos, na contemporaneidade as linhas que separam as ações artísticas estão cada vez mais dissolvidas.

A ação de contar uma história se dá plenamente durante o momento da performance e só ocorre de fato se existe um receptor - assim como o teatro, a dança, o canto ou a performance -, somente “acontecem ‘no aqui agora’, enquanto são realizadas, não sendo o texto morto. Estão relacionados ao mito e ao rito, que, como já vimos, não podem ser separados” (PEREZ, 2012, p. 170). Desta forma, o contador de história atua como um *performer* que se apresenta ao público ao mesmo tempo em que aceita a intervenção do seu público, e para tanto usa seu corpo, sua alma,

sua imaginação, sua voz, sua sonoridade para dar vida a uma história que ele pode não ter escrito, mas que vai recontar, recriar e ressignificar a cada *performance*. De acordo com Eliana Yunes, o “ato simples de dizer, afirmar, proclamar é um ato de interpretação que expressa algo e, mais que um conteúdo, tem uma forma em si mesma, um modo particular de expressão, o que equivale a uma *performance*”. (YUNES, 2015, p. 196)

É importante ressaltar novamente que a figura de um narrador ou da narração está presente em toda a história do teatro. Ele pode ser visto no narrador do prólogo das peças gregas e do renascimento; no coro do teatro grego, cuja função era narrar o que não seria representado em cena; como um mensageiro no meio de alguma peça, que nada mais faz do que narrar a alguém determinado fato que mudará ou determinará o rumo dos eventos subsequentes; como os trovadores do teatro medieval; na figura do narrador do teatro épico de Brecht; nos atores do teatro popular etc. O fato é que a narração e/ou a figura do narrador sempre esteve presente no fazer teatral.

De acordo com Paul Zumthor (2000) a oralidade artística está na base do teatro, assim como o corpo e a voz, ou seja, as três principais características da contação de histórias fazem parte, de alguma forma, do fazer teatral, vinculando o teatro à narração, e ambos à contação de história. O autor compactua com a ideia de que o contador de histórias é um *performer* e o ato de contar histórias é uma *performance*. *Performance* aqui no sentido anglo-saxão da palavra, ou seja, possui necessariamente um destinatário.

Qual seria então a definição de *performance*? Não existe uma resposta única para este questionamento, mas sim um conjunto de conceitos e linhas de pensamento que resultam em teorias e práticas diversas. De acordo com Isabel Orofino, na atualidade os debates em torno da tentativa de se definir um conceito para a *performance* ultrapassam o campo artístico:

O debate contemporâneo em torno do conceito de *performance* demarca um campo novo de investigação pautado por uma convergência de interesses advindos das mais variadas disciplinas. Inicialmente, é comum pensarmos nos estudos do drama e do teatro, mas uma leitura mais atualizada e aprofundada vai revelar que encontram-se aí iniciativas transdisciplinares e multimetodológicas, que sinalizam um terreno profícuo da pesquisa em ciências sociais e humanas e das artes”. (OROFINO, 2009, p. 222)

O termo *performance* vem da língua inglesa e a princípio diz respeito a atuar, desempenhar ou render, todos verbos que sugerem ações, mas ao longo do tempo o termo foi sendo apropriado

pelo campo artístico. O termo foi incorporado nas artes de forma mais definitiva por volta de 1950 com conceituações particulares em cada área da arte e critérios específicos de diferentes autores. Neste trabalho, me guio pela definição de dois autores que abordam aspectos diferentes da *performance*: Paul Zumthor e Richard Schechner.

Para Zumthor (1997), *performance* é o resultado da integração entre texto, intérprete, público e espaço (e aqui estão incluídos os aspectos sonoros e físicos); é o resultado do encontro e da partilha que acontece no momento da contação e vai comunicar e marcar a passagem de uma virtualidade para uma realidade que o público pode reconhecer. Se tornando maior que a ação artística, pois o *performer* transforma e é transformado pelo outro durante o acontecimento pela sua presença física. O autor argumenta que *performance* é “a ação complexa através da qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora. Locutor, destinatário, circunstâncias [...] se encontram concretamente confrontados”. (ZUMTHOR, 1997, p. 32)

O Conceito de *performance* de Schechner é mais antropológico e abrangente e/ou ampliado, baseando a *performance* na ação. Para ele, *performance* é “o ser, fazer, o mostrar fazendo, o explanar mostrando como se faz”. (SCHECHNER, 2007, p. 28) Este conceito ultrapassa as fronteiras do artístico e pode ser aplicado a praticamente todos os rituais e culturas do mundo, por trazer a ideia do comportamento restaurado. Segundo o autor, tudo pode ser *performance*, seja uma pessoa tomando um café na rua ou um espetáculo de balé, o que varia é o olhar para cada um destes comportamentos de uma maneira específica.

De acordo com a citação acima, o autor define *performance* através de quatro expressões verbais: *being; doing; showing doing (to perform); explaining showing doing (performance studies)*. Ou seja, se você existe, automaticamente você faz parte de ser. Ser não é uma qualidade apenas humana, é uma atividade de tudo que existe; mas existir significa estar em movimento; estar em movimento significa estar fazendo alguma coisa, alguma ação; se você mostra para alguém o que está fazendo, direta ou indiretamente você está realizando uma *performance*. E quando você explica para alguém o que você está mostrando você entra no campo dos Estudos da Performance, tentando refletir e compreender “o mundo da *performance* e o mundo como *performance*”. (SCHECHNER, 2010, p. 18)

A performance ocupa um lugar fronteiro entre a arte e a vida, segundo Schechner, a arte cria sua própria realidade e interage ativamente com a vida social: a *performance* “Marca a identidade, submete o tempo, remodela e adorna o corpo e conta histórias. Performances – nas artes, nos rituais ou na vida cotidiana – são ‘comportamentos restaurados’, comportamentos duas vezes agidos, ações praticadas que as pessoas treinam e buscam” (SCHECHNER, 2007, p. 28).

Um termo e/ou conceito que tem ligação direta com a performance é a teatralidade, ambos necessitam a presença do olhar do outro. Segundo Mostaço, “teatralidade e performatividade são irmãs siamesas, nascidas do mesmo influxo fenomenológico que fundamenta a mais elementar experiência de um sujeito; o olhar”. (MOSTAÇO, 2009, p. 39) Teatralidade diz respeito a tudo que pode se tornar um signo no fazer teatral, diz-se que ela é inerente ao teatro, pois será através da teatralidade, ou seja, das sensações e percepções que o espectador tem no momento em que assiste a uma obra teatral, que ele irá compreender através do fictício o que se passa na realidade.

Mas a teatralidade pode estar presente também fora do teatro, Zumthor afirma que, assim como o performatividade, a teatralidade está presente nas diversas formas de comunicação humanas. A teatralidade depende do olhar do outro, de um espectador, pois ela não está na ação, “ela é um produto mental propiciado pelas percepções e, para emergir, não depende de um palco, atores ou cenografia, mas tão somente de uma operação de linguagem intermediando um sujeito e um objeto” (MOSTAÇO, 2009, p. 38) – ou seja, alguma coisa para ser vista e alguém para ver.

Segundo as referências citadas, tanto a *performance* quanto a teatralidade fazem parte da contação de histórias e do teatro, pois ambos se utilizam do corpo, da voz, de gestos e movimentos para comunicar algo ao espectador. Tanto ator, quanto narrador ou *performer* estão presentes no momento da ação e trazem signos e discursos – tanto em seus corpos, quanto nas histórias contadas – para serem desvendados pela plateia.

É importante destacar que a explanação acima, não foi para “provar” que o conceito de contador de histórias, ator e *performer* são análogos, mas sim que eles compartilham características que os aproximam, especialmente na experiência cênica narrativa criada, em que a proposta foi fazer uma obra artística para levar às crianças que possuiu elementos tanto da narrativa – como enredo, tempo, espaço e narrador; quanto do teatro – como personagens,

espaço cênico, teatralidade –; quanto da performance - história contada de forma não linear, no aqui agora e com intervenção do público.

Partindo do que Biange (2008) coloca que um dos prazeres do fazer teatral é que ele permite que o indivíduo se perca dentro, ou entre outros mundos, e por acreditar que a prática docente teatral e a prática artística acontecem em processo através da experimentação, é que construí a experiência cênica narrativa baseada na relação entre espaço e corpo. Estamos no mundo através de nossos corpos, e aqui entendendo a voz como uma prolongação do mesmo. O corpo fala, sente, representa, ouve, apresenta etc., especialmente através da *performance*.

Passemos então para a parte da performance, teatro e contação de história na escola através da experiência cênica narrativa: a história que escolhemos para contar foi *A Tempestade* de William Shakespeare, por acreditar que seria uma forma de fugir dos estereótipos infantis e trabalhar com elementos humanos que estão presentes em todas as idades, mas com um cuidado ético e estético de estar lidando com crianças. Ao mesmo tempo que a peça traz alguns elementos dos contos de fadas, ela também trabalha com a realidade das relações humanas.

Toda a ação da peça acontece em uma ilha, ou seja, uma espécie de mundo à parte onde é permitido, quase como por encantamento, que todos manifestem seus verdadeiros sentimentos. A ilha permite o encontro com o outro e a criação de uma teia de relações entre as personagens, uma teia de relações amorosas, filosóficas, sociais e políticas.

A peça tem uma função crítica e atemporal, de modo simbólico, ela fala de encontros entre diferentes modos de vida, de cultura, de organização social, de pensar, de agir e de diferentes valores morais, formando uma pluralidade de mundos que Próspero tenta controlar. Como coloca o pesquisador e professor de Stanford Roland Greene:

Entre Tunes, Milão, Nápoles, Bermudas, Cartago e o estratégico lugar nenhum da ilha de Próspero, Shakespeare coloca uma pluralidade de mundos – ou seja, ordens simbólicas que representam regimes sociais, religiosos e políticos – que raramente podem ser construídos na experiência humana, onde só a mágica é capaz de fazer o elo adequado, tendo Próspero como o grande construtor. (GREENE, 2000, p. 138-139, tradução nossa)¹

¹ No original: “Between Tunis, Milan, Naples, Bermuda, Carthage and the strategic no-place of Prospero’s island, Shakespeare posits a plurality of worlds – that is, symbolic orders that represent social, religious and political regimes – that can scarcely be bridged in human experience, and across which the only suitable bridge is magic, with Prospero as worldmaker”.

Como a ação da peça se passa em uma ilha, fizemos as crianças experimentarem a sensação de também estarem nesta ilha e ela estar dividida em partes, para tanto dividimos a história em núcleos. Esta divisão proporcionou um melhor entendimento do enredo por parte das crianças, por ser uma forma de identificar os núcleos e as personagens. Para simbolizar esta divisão da ilha, escolhemos trabalhar com cores diferentes para cada núcleo, e para materializar estes espaços e cores escolhemos usar tapetes.

Trabalhamos com cinco cores de tapetes: azul, vermelho, verde, marrom e laranja. O tapete azul ao meio, onde as crianças ficaram inicialmente; o tapete vermelho na entrada da sala à direita representou a parte da ilha onde Próspero e sua filha Miranda viviam; o tapete verde à direita ao fundo representou a parte da ilha onde estavam os nobres; o tapete marrom ao fundo à esquerda representou o lugar da ilha onde vive Caliban e onde ele se encontra com Trínculo e Estefano; o tapete laranja na parte da frente à esquerda representou a parte da ilha onde Ferdinando estava perdido. Ariel (espírito do ar) foi o único a circular livremente por todos os núcleos/partes da ilha.



Figura 1 – Núcleo Próspero e Miranda

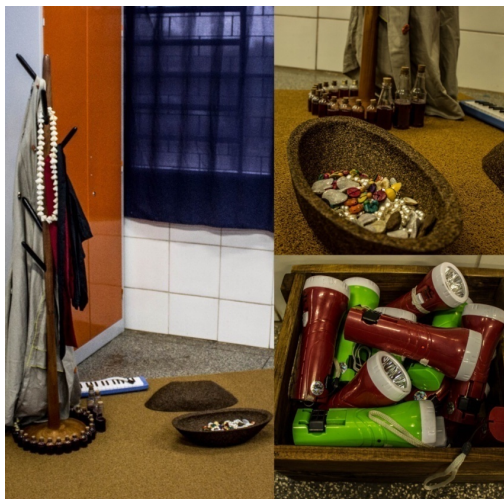


Figura 2 – Núcleo Caliban e os marujos



Figura 3 – Núcleo dos Nobres



Figura 4 – Núcleo Ferdinando

A experiência cênica narrativo buscou ‘quebrar a quarta parede’ da sala de aula e propor uma ação a partir da perspectiva ou pedagogia da experiência, estimulando e instigando a criança a fazer parte do processo, como argumenta Klisys “criar cenários variados que permitam à criança realizar diferentes brincadeiras é uma contribuição importante para alimentar as intenções lúdicas que se estabelecem, porque isso oferece um contexto para a brincadeira acontecer de forma mais complexa” (KLISYS, 2010, p. 53). Desta forma, cada criança passou por uma fruição particular de acordo com a experiência que cada um construiu durante as apresentações. Não buscamos uma racionalização do que havia sido feito, tudo ficou no campo da experiência sensível, pois mesclamos processo e produto, espectador e contador, realidade e fantasia. Trabalhamos a teatralidade e as espacialidades dentro do espaço “escola”, explorando os espaços reais e possíveis que cada centro de educação infantil tinham para oferecer.

Os atores/contadores ora atuaram como narradores da história, ora enquanto personagens, misturando encenação e narração, contação de história com teatro, e aos poucos transformaram o espaço e os objetivos em lugares da história. Ao passo que o público (as crianças) ficaram no meio da sala, no centro da ação e todo o resto (narração e cenas) aconteceu ao redor, mas a todo momento as crianças foram instigadas e chamadas a direcionar seus olhares e corpos para um espaço diferente do ambiente, ou seja, quebrando a ideia de espectador como alguém que se posiciona sentado e inerte para assistir algo que acontecerá à sua frente.

A ideia foi conversar com a história e não a interpretar, desta maneira, ela foi percorrida de forma sensorial e não racional, os atores/contadores construíram a história com as crianças com o gesto, objetos, adereços, sons, etc. e cada criança escolheu se queria ou não participar e como participar, elas ouviram, viram, sentiram e experimentaram a história de acordo com seus códigos, interpretações e significados, agregando e construindo um conhecimento através das cores, dos sons, das formas, texturas e cheiros.

A história de *A Tempestade* foi um pretexto para brincar e jogar com as crianças, uma oportunidade para que elas vivenciassem uma experiência sensorial e cognitiva através do espaço, de materialidades, sons, cheiros, estímulos visuais etc. Tanto Dewey quanto Vygotsky descreveram em seus estudos como é importante um ambiente físico rico com materiais e objetos; este ambiente afeta diretamente o comportamento e o aprendizado infantil, assim como também afeta os professores: “quanto mais distante e diferente da experiência cotidiana das

crianças alguma coisa for, mais atraente à sua imaginação ela tenderá a ser”. (EGAN apud GIRARDELLO, 2011, p. 86). O ambiente físico convidava os participantes a se inserirem na história e as estimulava a se envolverem, atuando como *performers*. Desta forma, os pequenos ocuparam um espaço situado no limiar entre a ficção e a realidade, onde interagiram com o ambiente.

A opção de realizar as apresentações na própria sala de aula se fundamentou no fato de que queríamos usar a arquitetura como referência para fazer associações entre o espaço onde os personagens se encontravam presos, ou seja, uma ilha, e a sala de aula onde os alunos se encontram “presos” na maior parte de seu dia. Karina de Castilhos Lucena, em seu ensaio sobre os conceitos de Bachelard (*A Poética do Espaço*), afirma que “Através do espaço se pode chegar a uma fenomenologia da imaginação, ou seja, conhecer a imagem em sua origem, em sua essência, sua pureza.” (LUCENA, 2007, p. 1) O envolvimento das crianças partiu da materialidade concreta dos objetos usados e do envolvimento emocional que elas criaram com o universo de ficção: “o exterior somente é entendido quando transformado em interior, e não pensar dessa forma leva a generalizações descabidas. Tudo é valor humano; o espaço não pode ser unicamente exterior pois é vivido, imaginado, recordado interiormente.” (LUCENA, 2007, p. 9)

Durante a experiência cênica narrativa as crianças atravessaram um túnel escuro em meio a uma tempestade; receberam barcos de papel para chegarem até a ilha; fizeram uma tempestade; brincaram de estátua; jogaram escravos de Jó; acharam joias preciosas; tomaram um suco de uva mágico; brincaram de roda; fizeram bolhas de sabão no casamento de Ferdinando e Miranda; tocaram flauta com Ariel; perseguiram Caliban com penas para fazer cócegas; carregaram lenha; pularam de montanhas; se transformaram em cachorros que perseguiram os marujos e Caliban; alguns defenderam o Rei com apitos, enquanto outros tramaram sua morte com punhais (ganchos do cabideiro); e comeram frutas no banquete preparado por Ariel. Ao final, todos terminam sentados em roda e os atores/contadores convidaram as crianças a contarem suas histórias preferidas, verdadeiras ou inventadas para em seguida - usando como material lápis “pinta cara” - fazerem desenhos nas crianças, em suas mãos, rostos, ombros etc., assim como deixaram as crianças desenharem neles.

Ou seja, a experiência cênica narrativa permitiu a criação de espaços de experiências que dissolveram as fronteiras entre formação, fazer teatral e recepção artística, ao abranger aspectos plásticos, audiovisuais, musicais e linguísticos. O que propiciou mobilizar as dimensões sensório-

motora, simbólica, afetiva e cognitiva da criança. É importante ressaltar que o aspecto cognitivo está sempre ligado a um conhecer com as mãos e com o corpo, ele abrange aspectos sensorial e a emotividade.

Os corpos das crianças registram sentimentos, brincadeiras, acontecimentos. Podemos dizer que elas sentem as palavras (se são duras, moles, etc.), elas degustam as palavras (se são amargas, doces, etc.), elas brincam com as cores, os sons e geram novas e incríveis palavras. [...] Nossa condição de estar no mundo se constitui pelo brincar e pela brincadeira. [...] podemos dizer que somos o lúdico em ação. (GOMES, 2012. p. 32)

Quando usamos o corpo das crianças e um espaço onde os pequenos são capazes de trabalhar com uma materialidade que perpassa os cinco sentidos (tato, audição, visão, paladar e olfato) como forma de impulsionar um processo dramático estamos ampliando o espaço de aprendizado. Como dito acima, no decorrer de toda a experiência cênica narrativa, as crianças foram instigadas a participar, a se relacionar com objetos, parte do cenário, figurinos. Foram convidadas a cantar, dançar, brincar, jogar, locomover-se de uma parte da ilha para outra, comer frutas, beber sucos mágicos, etc. E de forma natural as crianças se apropriaram da história, transformando-se em personagens e/ou cúmplices dos atores/contadores, *performatizando*, fazendo teatro e contando uma história.

Referências

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. **A máquina performática: a literatura no campo experimental**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CABRAL, Biange. O Teatro no espaço da cidade: o lugar praticado. O Percevejo, Sevilla-Espanha, v. 1, n. 1, s/p., 2009.

Cabral, Biange. **O Professor Dramaturg e o Drama na Pós-Modernidade**. Revista OuvirOUver, n 3. Uberlândia: UFU, 2007. pp. 47-56. Disponível em:

<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/426>

Acessado em agosto/2020

CHANTAL, Herbert; PERELLI-CONTOS. **Jogos e apostas da narrativa do teatro pós-dramático**.

Revista Cena, n 6. Porto Alegre: UFRGS, 2008. pp. 95-110. Disponível em

<https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/9234/5315>

Acessado em julho/2020.

GIRARDELLO, Gilka. Imaginação: arte e ciência na infância. **Pro-Posições**, Campinas, v. 22, n. 2(65), p. 75-92, maio/ago. 2011. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643263/0>.

GOMES, Lenice; MORAES, Fabiano (org.). **A arte de encantar**: o contador de histórias contemporâneo e seus olhares. São Paulo: Cortez, 2012.

GREENE, Roland. **Island logic**. London: Reaktion Books, 2000.

KLISYS, Adriana. **Quer jogar?** São Paulo: Sesc-SP, 2010.

LUCENA, Karina de Castilhos. Uma fenomenologia da imaginação através do espaço. **Revista Eletrônica de crítica e teoria de literaturas**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, 2007.

MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera [Org.]. **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

OROFINO, Isabel. Mídia, performatividade e poder: estratégias de mobilização das audiências pela tela da TV. In: MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera (org.). **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. p. 219-241.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PÉREZ, Elvira. Narração oral ou teatro? In: GOMES, Lenice; MORAES, Fabiano (org.). **A arte de encantar**: o contador de histórias contemporâneo e seus olhares. São Paulo: Cortez, 2012. p. 153-174.

SCHECHNER, Richard. O que pode a performance na educação?: uma entrevista com Richard Schechner. **Revista Educação e Realidade**, Porto Alegre, v.35, n. 2, p. 23-35, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/13502>. Acesso em: agosto/2020.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: an introduction. London/New York: Routledge, 2007

YUNES, Eliana. Contação de histórias: oralidade, escrita e pensamento. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauen (org.). **Contação de histórias**: tradição, poéticas e interfaces. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015. p. 194-201.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Educ, 2000

Artigo submetido em 10/09/2020, e aceito em 14/10/2021.